



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

**32 | 2021**

**Livres sorciers**

---

## Jean Laude, *Écrits sur l'art*, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Louis Paudrat

Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2019

**Julien Bondaz**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/5786>

DOI : 10.4000/gradhiva.5786

ISSN : 1760-849X

### Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

### Édition imprimée

Date de publication : 24 mars 2021

Pagination : 221-222

ISBN : 978-2-35744-132-3

ISSN : 0764-8928

### Référence électronique

Julien Bondaz, « Jean Laude, *Écrits sur l'art*, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Louis Paudrat », *Gradhiva* [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 02 avril 2021, consulté le 25 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5786> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.5786>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2021.

© musée du quai Branly

---

# Jean Laude, *Écrits sur l'art*, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Louis Paudrat

Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2019

Julien Bondaz

---

## RÉFÉRENCE

Jean Laude, *Écrits sur l'art*, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac et Jean-Louis Paudrat. Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2019, 916 p.

**JEAN LAUDE****HISTORIEN DE L'ART ET AFRICANISTE***Textes choisis*

les presses du réel — Œuvres en sociétés

- 1 La sélection des écrits de Jean Laude publiée sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et de Jean-Louis Paudrat témoigne de la richesse des analyses et des pistes qu'il a ouvertes, tout en invitant à repérer des récurrences, des approfondissements, parfois des obsessions, de texte en texte, sur une quarantaine d'années, de 1946 à 1985. Il y a potentiellement un biais dans la publication et plus encore dans la réception d'écrits parus sur une aussi longue période, toute une carrière : on court le risque soit d'occulter l'épaisseur du temps passé et d'établir des correspondances anachroniques, soit, guidé par la mise en ordre chronologique des textes, d'y chercher un semblable ordonnancement de la pensée en voulant pointer des cohérences forcées ou des progrès. Dans les deux cas, ce serait tomber dans l'un des pièges contre lesquels Laude lui-même n'a cessé de mettre en garde, tout au long de ses écrits, avec des formules changeantes mais un constant souci de prudence épistémologique.
- 2 Une trame réflexive traverse en effet ses textes, qui concerne les modes de connaissance des œuvres et le regard qu'on leur porte. Cette trame ne prend certes pas l'apparence d'une ample théorisation : le propos de Laude est modeste, dénué d'effets d'autorité (non d'effets de style<sup>1</sup>), réticent à tout « esprit de système » (p. 678), mais toujours cohérent avec sa posture interprétative. Procédant par montage de citations relevant de champs divers et d'analyses d'œuvres, par mise au jour de rapports sous-jacents ou d'échos, ou encore par raisonnement spiral ou reprises, il nous invite à appliquer sa propre méthode analytique à ses écrits. À condition d'accepter le relativisme et la critique, l'ouvrage ici présenté peut donc intéresser plus largement tous les historiens et historiennes de l'art, mais aussi, on le verra, les ethnologues s'inscrivant dans le champ de l'anthropologie de l'art ou tenant d'une ethno-esthétique héritière de Laude, mais qui ne dit – bien souvent – plus son nom. Les spécialistes de l'art européen moderne et de l'art africain y trouveront bien évidemment nombre d'éléments de réflexion et de propositions théoriques, mais c'est une ambition plus

large qui se développe tout au long des vingt et un textes rassemblés dans cette belle édition.

- 3 Cette ambition est d'abord critique. Elle vise, de manière récurrente, à la fois l'évolutionnisme et le fonctionnalisme, traduisant une méfiance plus générale envers tout déterminisme. À « l'idéologie implicite » héritée du premier courant interprétatif, Laude reproche un « déterminisme scientifique et mécaniste » (p. 128) réduisant à la seule logique de l'instinct et aux contraintes imposées par les matériaux et des moyens techniques rudimentaires la finalité de toute fabrique d'images. Il critique également les présupposés évolutionnistes de la notion d'école et ses usages par les historiens de l'art (p. 234), comme, plus tard, le « concept théologique d'influence » (p. 375). Laude est pareillement méfiant vis-à-vis des déclarations des artistes eux-mêmes, dans lesquelles il voit un « processus de rétrospection » similaire (p. 530). Il préfère souvent une approche à rebours, voire nostalgique (la thématique est récurrente), attentive aux « fortunes artistiques » ou « critiques » plutôt qu'au déploiement des motifs ou à l'enchaînement des œuvres. Année après année, un même scepticisme traverse ainsi les pages d'une réflexion qui ne cesse de réfuter l'idée de progrès dans l'histoire et – plus largement – dans toute forme de connaissance de l'art. Ce pessimisme est du reste pleinement assumé à la fin de sa vie, proposé comme « seul recours » contre des temps « de béatitude flétrie et de conformisme fripé » (p. 678).
- 4 Cette première critique est centrale dans sa conception de l'histoire de l'art. Selon Laude, celle-ci ne peut être linéaire, causale ou progressiste : elle est nécessairement « relationnelle » (p. 491) ou « situationnelle » (le terme revient à de nombreuses reprises), toujours « solidaire de son entour » (p. 649). Il importe donc d'adopter la plus grande méfiance à l'égard des figures proposées comme fondatrices, à commencer par le mythe cézannien. Il faut être tout aussi vigilant vis-à-vis des effets de rupture (les deux guerres notamment, auxquelles il consacre plusieurs textes), des lignes de partage, de la notion même de crise. Laude ne cesse de nuancer les continuités ou les précédents, par exemple à propos de ce qu'il nomme, dans « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis » (conférence donnée en 1976 et publiée en 1978), « la pensée du corps », de ce corps qui « ne s'exhibe plus, spectacle », mais qui « s'écrit sur la toile, sur le support, trace échue » (p. 428). Ou encore, quand il s'interroge, à propos de la crise de 1929 : « Dans quelle mesure est-il, d'un point de vue scientifique, légitime de mettre en relation deux phénomènes aussi distincts qu'une crise économique et une production artistique ? » (p. 477), ce qui le conduit à interroger les logiques du marché de l'art. Un tel positionnement explique son invitation à « revoir, pour les ré-évaluer d'une manière critique, les problèmes de rupture ou de coupure, pour les ré-évaluer, certes, mais aussi les re-poser dans leur champ diachronique, seule condition [...] pour apprécier leur pertinence éventuelle dans la diachronie » (p. 709). Une posture qui permet également de comprendre son injonction, maintes fois répétée au fil des textes, à entrer dans les détails, lesquels sont toujours, pour lui, des nuances.
- 5 Il importe donc également, à ses yeux, d'interroger « les rapports du créateur avec le circonstanciel » (p. 509) et la singularité du regard de chaque artiste – ceux portés par Braque et Picasso sur l'œuvre de Cézanne ne sont pas les mêmes, nous rappelle-t-il par exemple en ouverture de « La stratégie des signes », paru en 1982 (p. 601). Obligé d'accorder une part à l'impondérable, l'historien se retrouve inévitablement confronté, comme le critique, à une sélection des œuvres basée sur son propre point de vue. La critique d'art est par conséquent toujours, selon Laude, à la fois « affaire d'opinion » et

« affaire de pouvoir sur l'opinion » (p. 508) ; toute interprétation se retrouve dès lors entachée de « suspicion » (p. 528). Le problème paraît insoluble à l'historien de l'art, dont la discipline se situe dans « l'immédiate proximité » de la critique et dans « la dépendance » à l'égard du marché de l'art (p. 709).

- 6 L'art contemporain est tout spécialement concerné par ces problèmes de voisinage et de positionnement. Son étude repose sur la même contrainte que celle qui travaille l'ethnologie : elle oblige à tenir compte du fait que « l'observateur est lui-même une partie de son observation<sup>2</sup> ». Toute œuvre est donc nécessairement située ; elle est par conséquent à *situer* par l'historien. Quand bien même il serait possible d'en analyser tous les aspects (ce qui relève de l'utopie d'après Laude), on échouerait à la comprendre : « échapperait encore au regard ce qui, au sein de l'activité la plus, la mieux raisonnée, appartient à l'aléa » (p. 551). La critique de l'évolutionnisme et de la pensée du progrès permet ainsi à Laude d'affermir sa posture d'historien.
- 7 Du fonctionnalisme, Laude critique à la fois le présupposé utilitaire, qui déplace la servitude du producteur (de l'artiste) de son supposé instinct vers son but, et la négation de toute efficacité qui serait propre à l'image. Dans l'approche fonctionnaliste, qui est celle des ethnologues lorsqu'ils ne s'intéressent qu'aux usages de la statuaire africaine ou océanienne, « la fonction masque le fonctionnement » (p. 141). L'approche symbolique des arts africains consiste le plus souvent en un fonctionnalisme qui ne dirait pas son nom. Tel est, selon Laude, la limite des recherches de Marcel Griaule, dont il ne cesse par ailleurs de louer les apports. Dans certains écrits griauliens comme dans de nombreuses analyses du symbolisme des arts extra-occidentaux, « nous tombons, note Laude, dans la perversion fonctionnaliste, perversion d'autant plus pernicieuse que transférant la fonction de l'usage au sens, elle nous propose, cette fois, les apparences d'une élucidation ultime » (p. 145). La critique de ce qu'il appelle le « fonctionnalisme symbolique » vise l'approche utilitariste, fixiste et univoque de la signification de la statuaire en même temps que l'herméneutique à laquelle elle obligerait. Ces réductionnismes caractérisent aujourd'hui encore un grand nombre d'analyses ou de commentaires consacrés aux arts extra-occidentaux : les pages critiques que leur consacre Laude demeurent donc d'une désolante actualité.
- 8 Les outils conceptuels qu'il propose pour échapper à la « perversion fonctionnaliste » restent parfois à l'état de pistes ouvertes, mais plusieurs inspirations lui permettent de construire des propositions analytiques alternatives. Elles témoignent de la diversité des références mobilisées et de la tentative continue d'articuler histoire de l'art, sociologie et ethnologie. La focalisation de Laude sur les aspects formels doit beaucoup, à l'origine, à Henri Focillon. Elle s'enrichit ensuite des lectures de Carl Einstein, auquel il rend un bref mais nécessaire hommage. Les affinités qu'il se découvre avec l'historien de l'art allemand le conduisent en effet, en 1979, dans un court texte intitulé « Carl Einstein : un portrait », à souligner son apport décisif et son influence sur les intellectuels français. On devine qu'il fut pour lui aussi une figure inspiratrice, notamment sur le plan de l'analyse formelle, autour de la notion d'espace (centrale, par exemple, dans l'analyse que Laude fait des paysages de Braque), et de la double critique adressée à l'évolutionnisme des historiens de l'art et à l'individualisme des intellectuels. L'omniprésence de la figure de Pierre Francastel, l'un des fondateurs de la sociologie de l'art, est moins étonnante : il dirigea sa thèse de doctorat de troisième cycle, dédiée à la statuaire dogon, soutenue en mars 1964. Laude rejoint Francastel dans un même souci de contextualisation et d'historicisation des œuvres, ne cessant de

reformuler l'idée principale de son maître selon laquelle l'art, dans la mesure où il fait partie du monde social, ne peut en être le reflet – il en est bien plutôt la diffraction. Laude a plusieurs fois insisté sur une citation de Francastel qui l'avait marqué : « L'œuvre et l'artiste ne sont pas extérieurs au monde sensible et au monde social où ils agissent<sup>3</sup>. » On en retrouve les échos tout au long des textes présentés ici.

- 9 Moins connu peut-être est le dialogue tout aussi constant que Laude entretient avec les réflexions de Claude Lévi-Strauss et, dans une moindre mesure, de Roman Jakobson. Il est l'un des premiers à assurer le transfert des propositions de l'anthropologie structuraliste et de la linguistique structurale vers l'histoire de l'art et l'analyse esthétique, faisant par exemple de l'opposition entre nature et culture, chère à Lévi-Strauss, la clef de compréhension de la statuaire africaine<sup>4</sup>, pointant, quelques années plus tard et cette fois à propos du cubisme, le « passage d'un art dont les structures sont refoulées à un art où elles sont délibérément exhibées » (p. 244), ou encore discutant, dans « Picasso et Braque, 1910-1914 : la transformation des signes » (1973), les rapports de Lévi-Strauss et Jakobson à l'art, en particulier à la peinture.
- 10 Au structuralisme, Laude emprunte notamment l'idée que l'analyse formelle des objets permet de discerner moins les éléments formels que les relations qu'ils entretiennent entre eux : il est donc nécessaire de les appréhender en tant que système. Par conséquent, formes et significations ne peuvent être distinguées :
 

« Dès lors que l'on décompose une sculpture africaine en autant d'éléments qu'il y en a pour la constituer, on s'aperçoit immédiatement que la tâche est facile : la sculpture se laisse démonter en formes nettement spécifiées. Ces formes sont stéréotypées et conventionnelles, de surcroît, elles sont, dans l'identification de l'origine ethnique de l'œuvre considérée, des critères de pertinence. En une certaine mesure, l'on peut leur attribuer le statut de signes linguistiques. Une fois isolées, elles ne sont pas, au regard européen, sémantiquement contraignantes, elles ne signifient qu'au sein de la sculpture qu'elles ont construite, dans la structure qui les rassemble. En d'autres termes : la signification n'est pas intrinsèque au signe ; elle ne se dévoile qu'au sein de la combinaison de tous les signes parmi lesquels le sien se situe. » (p 359-360)
- 11 La lecture de *La Pensée sauvage* (1962) a joué un rôle central dans la réflexion de Laude. Il précise en effet qu'il est possible de considérer certains signes (donc certaines formes) comme des « indices de classe » et d'envisager chaque sculpture comme « dépositaire d'une série de réseaux de sens » (p. 360). Comprendre les formes dans le cadre des systèmes de classification en vigueur dans les sociétés concernées est cependant rendu difficile par ces logiques réticulaires, caractéristiques, selon lui, des sociétés extra-occidentales. Leurs arts sont particulièrement rétifs aux classifications (p. 777). Laude les qualifiait d'ailleurs d'« arts non classés », décrivant leur « découverte » comme une entreprise de sélection et de classification<sup>5</sup>. Du livre de Lévi-Strauss, il retient cependant que le principe des classifications jamais ne se décrète *a priori* : ce sont à chaque fois les données de la perception qui fondent, chez tous les groupes sociaux, les pratiques de sélection et de classification, et qui permettent au chercheur de dégager leurs structures sous-jacentes. Un autre enjeu – aporétique – de l'histoire de l'art obsède dès lors Laude : la nécessité d'« écrire sur le passage du *perçu* au *conçu* » (p. 611).
- 12 Mettre au jour la situation et la socialité des œuvres, tel est l'objectif décliné par Laude au fil de ses publications, qui l'oblige à articuler ethnologie et histoire de l'art, prise en compte des affects et production conceptuelle, approches synchronique et diachronique. On ne peut revenir sur les nombreuses propositions d'interprétations

nouvelles visant ce cap, depuis l'analyse des styles de la statuaire dogon jusqu'à la question des rapports entre la peinture de Braque et l'écriture musicale (p. 644), par exemple, ni sur les généalogies ramifiées où se croisent l'art et l'ethnologie, par exemple au sujet de la publication de *The Grammar of Ornament* par Owen Jones en 1856 et de son succès dans la littérature ethnographique (p. 701), mis en relation avec le renouveau des arts décoratifs, la naissance des arts abstraits (Laude insiste sur l'importance du pluriel) et l'œuvre de Van de Velde<sup>6</sup>. On ne peut que noter en passant comment<sup>7</sup>, poussant à son comble l'art du montage argumentatif, il fait dialoguer Paul Valéry et Walter Gropius, met en perspective les travaux de Bram Van Velde, de Maria Helena Vieira da Silva et de Luis Fernandez, articule le travail critique du Collège de sociologie et les propositions contemporaines de Roman Jakobson. Et comment parler des pistes ouvertes, plus nombreuses encore, esquissées parfois en notes de bas de page – lesquelles se révèlent, plus d'une fois, précieuses ?

- 13 Inspiré par Georges Bataille<sup>8</sup>, Laude rêvait d'une histoire de l'art attentive aux « besognes » des œuvres (p. 375), à leurs usages, plutôt qu'aux « novations » (p. 474). En les mettant au travail et en réseau, il esquissait ainsi un (auto)portrait du chercheur en usager des arts. Un tel rêve invite à ne pas le voir simplement comme l'un des précurseurs de la rencontre entre histoire de l'art et ethnologie, mais plutôt à interroger le succès curieusement limité de ses prémonitions. On ne peut qu'espérer que ses écrits ici rassemblés seront reconnus, eux aussi, pour leurs usages et non seulement pour leur nouveauté.

## NOTES

1. Jean Laude était également poète.
2. Laude cite la fameuse « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » de Lévi-Strauss (p. 529, note 90).
3. Pierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951 : cité deux fois par Jean Laude dans « Les "ateliers" de Matisse », in Collectif, *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : autour de Pierre Francastel*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976 : 221-241, 229-230.
4. « Masques et statuettes sont destinés à prendre possession de la nature par la culture », Jean Laude, *Les Arts de l'Afrique noire*, Paris, Librairie générale française, Paris, 1966 : 343.
5. Voir Jean Laude, *La Peinture française (1905-1914) et « l'Art nègre »*, Paris, Klincksieck, 1968.
6. Il faudrait aussi, bien sûr, critiquer (en évitant le biais rétrospectif qu'il avait en aversion) certaines formules désuètes, par exemple : « L'Africain pense avec des formes, comme un Européen pense avec des mots ou manipule des concepts » (p. 793).
7. Dans « La crise de l'humanisme et la fin des utopies (Sur quelques problèmes de la peinture et de la pensée européennes 1929-1939) » (conférence prononcée en 1979 et publiée en 1980).
8. « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots » (Georges Bataille, article « Informe », *Documents* 7, décembre 1929 : 382).

---

## AUTEURS

**JULIEN BONDAZ**

j.bondaz[at]univ-lyon2.fr